п и н а к о т е к

№ 16•17

2003/1–2

Журнал для знатоков и любителей искусства

Издание осуществлено при поддержке Посольства Итальянской Республики в Российской Федерации, при участии Института Итальянской культуры и Банка «Интеза»

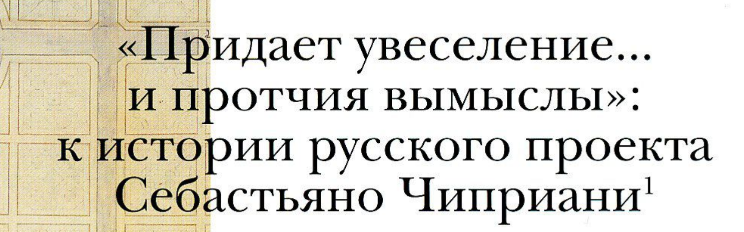
Издатель ООО « П И Н А К О Т Е К А »

Редакция благодарит за содействие и помощь
Г-на Джанфранко Факко Бонетти, *Чрезвычайного и Полномочного посла Итальянской Республики в Российской Федерации*
Г-на Марко Марсилли, *Первого Советника Посольства Итальянской Республики в Российской Федерации*
Г-на Антонио Чоче, *помощника Посла Итальянской Республики в Российской Федерации*
Г-жу Марию Дж. Дориа де Дзулиани, *профессора славистики (Венеция)*
Г-на Франческо Буранелли, *диретора Музеев Ватикана*
Г-на Михаила Пиотровского, *директора Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*
Г-на Владимира Матвеева, *заместителя директора Государственного Эрмитажа по выставкам и развитию*
Г-на Аркадия Ипполитова, *старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа*
Г-на Алексея Гузанова, *главного хранителя Музея-заповедника «Павловск»*
Г-жу Ирину Антонову, *директора Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина,*
Г-жу Татьяну Потапову, *главного хранителя ГМИИ имени А.С.Пушкина*
Г-жу Наталью Автономову, *заведующую Отделом личных коллекции ГМИИ имени А.С.Пушкина*
Г-жу Наталью Александрову, *научного сотрудника ГМИИ имени А.С.Пушкина*
Г-на Валентина Родионова, *генерального директора Государственной Третьяковской галереи*
Г-на Алексея Левыкина, *заместителя директора по научной части Государственной Оружейной палаты Московского Крем.*
Г-на Давида Саркисяна, *директора Государственного музея архитектуры имени А.В.Щусева*
Г-на Виктора Мизиано, *куратора Российского павильона на Венецианской биеннале 2003 года*
Г-жу Марину Лошак, *художественного директора Московского центра искусств*
Г-жу Ирину и г-на Василия Бычковых, *руководителей фирмы «Экспо-Парк. Выставочные проекты»*
Г-жу Джоанну Викери, *директора Русского отдела аукционного дома Sotheby's*
Г-жу Джил Патертон, *руководителя пресс-службы аукционного дома Christie's, Южный Кенсингтон*
Г-на Михаила Ямпольского, *профессора университета Нью-Йорка*
Г-жу Светлану Иванову, *Генерального директора типографии «Новости»*

ISSN 1561-3488
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации
Российской Федерации. Лицензия № 015894 от 25 марта 1997 года
Тираж 3000 экз. Цена журнала договорная

Адрес редакции: 103009, Москва, ул. Малая Бронная, 32
Тел./факс: 202 3795, тел.: 290 4112, e-mail: pinak@mail.cnt.ru

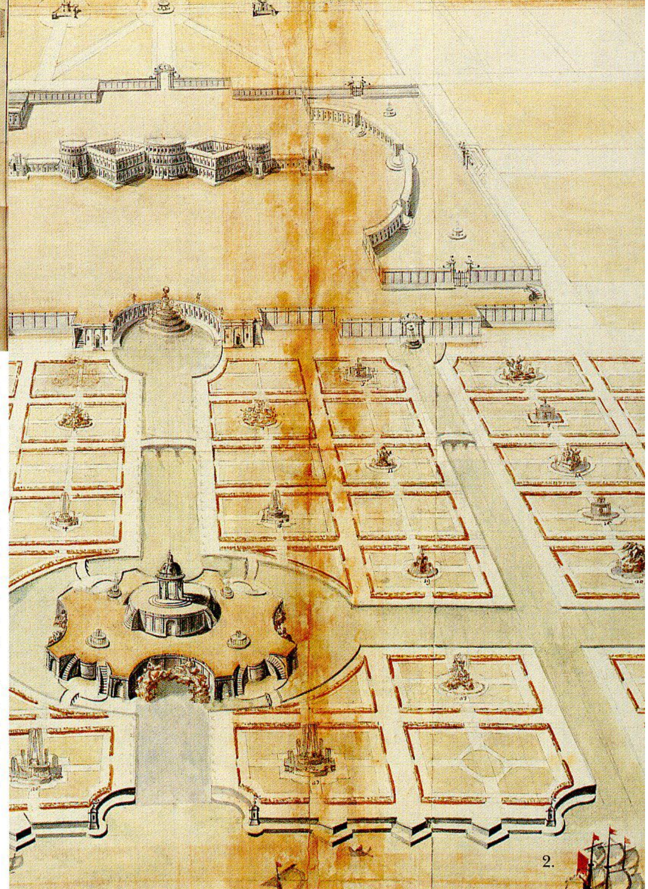
Москва 2003



«Придает увеселение... и протчия вымыслы»: к истории русского проекта Себастьяно Чиприани[1]

Ольга Медведкова

1.



2.

В отделе рисунков Государственного Эрмитажа хранится пять великолепных листов римского архитектора Себастьяно Чиприани (ок. 1660 – ок. 1740)[2]. Исполненные тушью и отмытые акварелью рисунки подписаны и датированы 1718 годом. Они происходят из коллекции архитектурных рисунков Петра Великого, основная часть которой, переплетенная в восемь альбомов, хранится в Отделе рукописей библиотеки Академии наук в Петербурге[3]. В 1811 году из этой библиотеки листы Чиприани, вместе с другими наиболее ценными и красивыми листами, поступили в собрание Императорского Эрмитажа. О них неоднократно упоминали историки русской архитектуры. В 1966 году они были включены в каталог памятников русской культуры в Эрмитаже[4], а в 1981 году описаны в научном каталоге архитектурной графики России первой половины XVIII века[5]. В статьях, посвященных рисункам Чиприани в этом каталоге, Т.А.Петрова присоединялась к версии А.И.Успенского[6] и Т.Б.Дубяго[7], считавших, что они представляют собой проект дворца и парка Петра в Стрельне. В подписях к рисункам Чиприани указания на Стрельну нет. Речь в них идет о некоем дворце с садом на берегу Балтийского моря[8]. Между тем расположение дворца и сада с его тремя продольными каналами, спускающимися к морю, а также с островом на центральном канале и с павильоном на нем действительно воспроизводит уже наметившуюся к 1718 году топографию стрельнинского ансамбля.

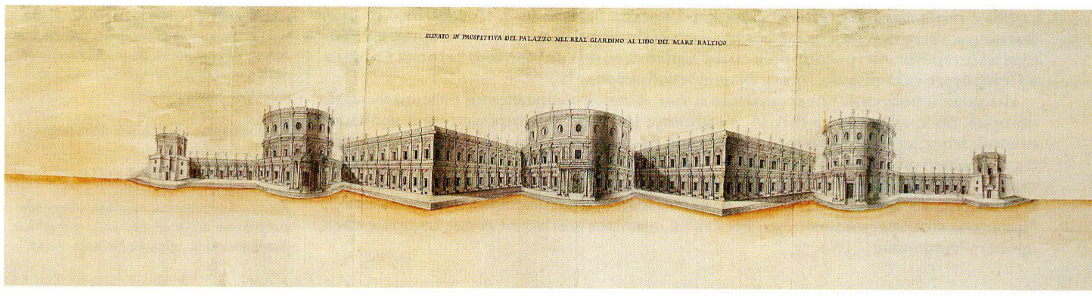
В каталоге 1981 года Петрова указывала на то, что в Российском государственном архиве древних актов в Москве хранится объяснительная записка Чиприани к этому проекту[9]. Однако эта записка, сохранившаяся только в русском переводе петровского времени, никогда не была опубликована и до сих пор не использовалась специалистами для интерпретации проекта римского архитектора. Целью данной статьи является полная публикация проекта Чиприани, то есть как его графической, так и текстовой частей — ведь, только соединив рисунки и текст, мы можем получить представление о русском проекте итальянского архитектора. Нам хотелось бы, кроме того, поставить проект Чиприани в очень специфический петербургский контекст, понять его место в истории планировки Стрельны, в которой участвовали еще по меньшей мере два европейских архитектора самого высокого уровня: француз Жан-Батист Александр Леблон (1679–1719) и итальянец Никола Микетти (ок. 1675–1758)[10]. Их проекты для Стрельны, которые также происходят из личной коллекции архитектурных чертежей Петра Великого, хранятся, вместе с листами Чиприани, в собрании архитектурной графики Эрмитажа[11]. Кроме того, к проекту Леблона 1717 года, так же, как к проекту Чиприани 1718 года, имеется текст, известный только в русском переводе и хранящийся в Петербургском отделении Института истории Академии наук. Этот текст также никогда не был опубликован, хотя и использовался русскими специалистами по творчеству Леблона[12]. Сопоставление проекта Леблона с проектом Чиприани позволяет сравнить две версии королевского дворца — итальянскую и французскую, разработанные «на экспорт» и встретившиеся на русской почве.

Но прежде всего необходимо напомнить о том, как развивались события. Первый деревянный дом для Петра в Стрельне или Стрелиной мызе был заложен в 1711 году. Четыре года спустя здесь начались работы по созданию большой загородной резиденции, по выравниванию территории и урегулированию водной системы, которые велись под руководством немецкого генерала фон Шица[13]. В работах участвовали, в частности, специалист по гидравлике венецианец Доротео Алимаро, некогда поднесший Петру свой рукописный трактат по военной архитектуре[14], и французский садовый мастер Андре Годо[15]. Первый проект нового дворца в Стрельне был поручен весной 1716 года недавно ангажированному на русскую службу итальянскому скульптору и архитектору Карло Бартоломео Растрелли. Однако скоро от его услуг в Стрельне отказались, так как прибывший в Россию 8 августа того же года французский архитектор Леблон, назначенный генерал-архитектором Петербурга, стал одновременно и главным архитектором стрельнинского проекта. Еще во время встречи Леблона с Петром в Пирмонте в июне 1716 года архитектор представил царю первые проекты резиденции, которые Петру очень понравились. 10 февраля 1717 году Леблон отправил Петру окончательный проект с объяснительной запиской, в которой в частности писал: «Чертеж сада Стрелиной мызы, здесь присовокупленной, походит генеральною диспозициею на чертеж, что я имел честь поднести вашему императорскому величеству в Пирмонде, и которой имел сщастие быть угодным вашему императорскому величеству»[16].

Если попытаться в нескольких словах охарактеризовать проект Стрельны, составленный Леблоном, то нужно сказать, что этот проект был современным и модным. Как пояснял сам архитектор, характер царского величия выражался в проекте не в богатстве украшений, а в удобстве и в приятности жизни, которую можно было вести в задуманном им дворце. Леблон, ставший во Франции знаменитым благодаря своим теоретическим работам по садоводству[17] и внутренней планировке частных домов[18], использовал в стрельнинском проекте последние европейские достижения в этих областях, которые, как он сам писал, он «согласовал» с петербургским климатом. Леблон послал Петру три плана стрельнинского дворца, в которых детально проработал поэтажную планировку и указал назначение каждой комнаты. В первом этаже кроме помещений для театра, игр и церкви должны были располагаться два

Записка к проекту Себастьяно Чиприани для дворца Петра Великого
Российский государственный архив древних актов, фонд 9, отд. II, кн. 32, листы 809–816 об. (трудночитаемые слова указаны в скобках)

(л. 809) Придает увеселение о чем изясняется во оглавлении и для лутшаго показания учинен рисунок и проспект на листу особливо.
A. Болшая лесница с крылцом высоким отколе смотрят сад и море около полаты.
B. Сала королевская овальная из которой ходят до четырех апартаментов двойных на два лица, которая сала имеет свет от болших окон вышних над апартаментом.
C. Апартамент около салы.
D. Четыре апартамента двойных в двух лицах.
E. Два двора шестиуголныя с четырмя фонтанами, из которых выходят по лестнице к большой сале овалной, и к двум салам круглым с балясами.
F. Проход через который ходят на театр и от туду к двум башням осмоуголным которыя при конце фабрики.
G. Четыре лестницы со всякой стороны по которым всходят до вышних (809об) апартаментов, которыя имеют быть с галарками в лицах внешних для смотрения с жилищами для покою и дворам. Вышепомянутых апартаментов свободно разделить мощно так для выгоды



3.

больших парадных апартамента для царя и царицы, а также маленькие помещения, которые должны были служить не для репрезентации, а для одного только удобства, или, как писали в петровское время, для «комодите», или еще – для «комодитету». Это были ставшие в начале XVIII века необходимыми во всяком достойном парижском частном доме «кабинет для работы, кабинет секретарской, гардеробе, нужники, мылня и прочая»[19]. Два других этажа – подвальный и верхний – Леблон отдал почти исключительно под «комодите»: «Я зделал в первом жилье что в земле кухарни, и другие подобные и принадлежащие места для комодите».

Таким образом, главной темой леблоновского проекта стрельнинского дворца являлось удобство, которое выражалось, в частности, в поквартирной планировке, в обилии подсобных помещений и в развитой системе гигиены, а также в системе внутренних коммуникаций – коридоров (dégagements), позволяющих изолировать одни квартиры и помещения от других с тем, чтобы их обитатели, а также многочисленная прислуга, как можно меньше мешали друг другу.

В проекте сада[20] Леблон разработал сложную и остроумную гидравлическую систему, к решению которой он подошел как опытный инженер. В декоративном отношении он использовал мало цветочных партеров, а почти все пространство нижнего сада между каналами отдал под многочисленные и разнообразные боскеты. Несколько боскетов он запланировал и в верхнем парке, в том числе большой причудливой формы лабиринт. В своем проекте сада Леблон не обозначил ни одной статуи и не дал своему саду никакого символического или мифологического значения. Только два боскета имели на его плане названия: это «комедии театр» и «боскет любимого острова» (le bosquet de l'ile d'amour). Красота его сада была формальной, геометрической. Но в еще большей степени сад служил все той же «комодите», был предназначен для приятной и разнообразной прогулки.

В нижнем саду на острове на скрещении двух каналов Леблон задумал павильон: «Я поставил посредине маленкой горы против полат малинкой павильон или замок воды посередь которова будет зделана сала египецкая с басейном которой будет принимать воду ис прудов а из себя будет ее выпускать четыремя каскадам состоящими при нем. Террасе поверх оного павильона будет на бельведере. Восемь маленких камор которые обретаются во оном павилоне зделаны для сего чтоб в них спать во время великих жаров летом со увеселением воднаго шума»[21]. Павильон, так же, как и дворец, был распланирован Леблоном очень детально[22]. Вокруг центрального круглого зала с фонтаном Нептуна – единственной мифологической статуей в проекте Леблона – архитектор расположил восемь летних миниатюрных спален с кроватями в нишах и с примыкающими к ним камердинерскими.

Весной 1717 года Петр прежде всего был заинтересован проектом стрельнинского сада, который надо было успеть посадить до лета, ждал чертежей Леблона, но в нетерпении готов был рассматривать другие проекты. Наконец 29 марта Петр получил чертежи Леблона и о стрельнинском проекте отписал Меншикову следующее: «В Стрелиной делать все по проекту леблонову толко на горке где он малой домик назначил ничего не делать до меня и оную ничем не трогать, а более трудитца чтоб сею весною лес весь посадить. А для полат готовить припас...»[23]

Итак, проект Леблона был, в конце марта 1717 года, в целом апробирован Петром, хотя царь и оставил некоторые его детали без окончательного решения до своего возвращения. Однако после приезда во Францию отношение Петра к проекту Стрельны и вообще к предложениям Леблона изменилось. В письме от 4 июля царь писал в Петербург: «Писали вы что в Стрелине мызе внизу исправляют работу и деревья на горе посажены, ис чего разумею что еще внизу деревья непосажены что зело изрядно ибо хотя я и писал из Галандии чтоб по проекту леблонову огород сажать но как видел во Франции что надлежит многой переправке быть»[24]. Эти перемены несомненно были связаны с французскими впечатлениями Петра в мае–июне 1717 года, его визитами в Версаль и Марли, которые походили не столько на визиты коронованной персоны, сколько на рабочее путешествие профессионала. В самом деле, Петр не просто все осматривал, но и изучал, зарисовывал, собирал книги и эстампы с изображением французских королевских резиденций. После этого он мог сам почувствовать себя в силах реализовать собственный проект, о котором, по приезде в Петербург, он говорил польскому дипломату, что не успокоится, пока не будет в Петербурге сада не хуже, чем у французского короля[25].

Мы можем получить представление о том, в каком направлении развивалась эта история, по хранящейся в РГАДА, в кабинете Петра I, недатированной и неподписанной записке «План огорода Стрелиной Мызы», которая по всей вероятности была продиктована самим Петром[26]. Попытки интерпретировать этот текст, написанный явно под диктовку трудночитаемой скорописью, предпринимались неоднократно, однако читался он до сих пор, к сожалению, фрагментарно и неправильно[27]. Приведем этот текст полностью, так как он поможет нам затем лучше понять смысл проекта Чиприани:

их величеству как для государственных министров и фамилий, имея со всякой стороны лесницы к разделению всякой части жилья.

H. Сверх того назначен театр с одной стороны для комедий, фабрикою одной башни для проспективы далекости и для махин, и каморы для камедиантов, и для платья и протчего.

J. С другой стороны подобной фабрика для всяких игралных забав, сиречь паллатолаио, ракета, труко, и протчая, также з башнею осмоуголною, что одна и другая башня имеет проспект к морю. Строение поварней, стряпущих, приспешных запасных и протчих жилищ для служащих, то все имеет быть построено в стороне ровного места. (810)

L. Две салы круглыя с галерками ко двору и к стороне театра с апартаментом шести камар, по три на всякой стороне оной салы, которая будет иметь свет от болших вышних окон апартамента.

M. Шесть болших дверей сиречь по три на всяком лице для входу сал принципалных.

N. В большем дворе на двух сторонах палаты имеют быть конюшни в семицыркулярной фигуре, в которой конюшне на всякой стороне мощно стоять по 120 лошадей с выгодою конских уборов. Сараи на которых сенницы с жильями возницам, конюхам и протчим.

O. Дворы простыя для выгоды конюшен и сараев с фонтанами.

P. Последуя ситуации чрез гору в лес, в котором недалеко от болшаго двора назначены две башни для махин вод, которыя имеют быть введены из реки вышней, а последь (810об) из свинцовых труб воды идти будут во все фонтаны, которыя воды имеют быть регулярны с шурупами и плечами чтоб оныя воды текли порядочно, и когда будет потребно около помянутой махины вод назначено строение стен ниских во образ фортеции четвероуголной для выгоды фонтанного мастера, его инструментов и протчаго.

Лес имеет быть регулярной з дорошками, и болшими дорогами, и особливо принципалная дорога которая лежит к саду имея галерию на три чина с одною фонтаною насопротив учиненною между двух башней. И се краткое известий с чережами может служить ко изполнению по велению,

Себастианна Циприани Архитект.

(л. 811) Нота рисунка.

Плана генеральная королевскому саду с горою на острове, каналы, фонтаны, разделениями, аранджериями, пала-

«1. Дворец стоит на горе, к морю огород посредине канал на том канале горка, по сторонам того канала кварталы, и посреди тех каналов еще по кварталу.

2. Каскада на горке. Описание лица к полатам как каскада зделана на горе зделать степени таким образом как в Марли белая каскада. На горе между деревьями зделать тампль ордином коринтии. Столбы медные лощением золоченые и капители марморовые белые. Таких же всего 6 столпов. Тампель оной поставлен на 4 степенех, по тем степенем сидят статуи морей, первая Балтийского, 2я Белого, 3я Черного, 4я Каспийского. Всякая статуя льет из больших ковшов воду в ту каскаду из краев у ковшов висит то есть которая река обогащает то море или каналы комерции чрез которые потекут из России.

Посредине того тампеля сидит Россия в царской одежде и короне и под нею пиедестал низкой золоченой, с козной доходов и свертком манифактур и кругом того пиедестала вода бьет из под трона России. Поверх того тампеля слава с трубою и венцом трубит, воздухом приведенная всегда и поворачивател ветром будет.

По 4ем степеням сидят реки таким порядком. На верхней Днепр, Нева; на другой Дон, Нева; на 3й Волга, Двина; на 4й Яик, Обь, ис которого трона льетца вода в басены в полой из полного в те кувшины рекам в подступлении по лицу ступеней а с тех ступеней здесь и в каскад.

По сторонам каскада тритоны с рогами из рогов вода так чтобы стечи в середину поставити. Внизу у бассена поставить 4х морей статуи из которых бы текла вода из раковин великих в басеин с некоторою абонданцию плодов. Посредине бассени кита поставити из которого бы воды множество текло когда надобно чтобы облить тех кто придет смотреть ти каналы поедет мимо. Бассен обделать диким камнем будто бы горы, в тех горах наделать зверей морских чтоб також лили.

С другой стороны горки сделать Орфеуса в лесу и к нему как звери пришли слушати. Зверей зделать из камня белаго такой величиною как натура наприклад слон и прочия табло, делать некоторой член голову или зад что которого пристойнее, и казалося бы а хотя и ближе будто досталное тело за деревьями. Где Орфеус будет зделать гроту чтобы можно было сидеть и в стороны покойныя палаточки по две или по одной.

Вторая каскада большая у полат. Называться будет великая каскада. Будет на горе той где полаты и величиною противу той что большая каскада в Марли за полатой. Будет из марморов разных. Из чего будет лится будет статуа вода елемент. И что к тому принадлежит раковины и прочие что в морях и реках водится. У сей каскады по сторонам лестницы и тайно чтобы подыматся к тем полатам водою тут же будет еще по сторонам по каскаде, в каналах сторонних или где пристойно будет, зделать будто бы из диких гор текла (2ю) будто бы разломало какое строение и текла между (оных).

Да и также зделать из фабул овидиушовых и прочего вороты триумфалные зделать и пирамиды и таким образом как в Весалии пирамид из воды все зделать как в Версалии».

Если предположение о том, что текст продиктован Петром, верно, то надо датировать его не ранее весны–лета 1717 года, то есть начиная с пребывания царя во Франции, поскольку он явно, живо и непосредственно отражает его французские впечатления. Цитаты из Марли и Версаля встречаются в записке несколько раз. Речь в ней также идет о том, чтобы воспроизвести в Стрельне медонский «потешный» фонтан с китом. Но есть в этом тексте отсылки и к другим прототипам. Так, например, грот Орфея с пришедшими его слушать животными, притаившимися за деревьями, воспроизводит знаменитый ренессансный грот в саду Пратолино, который был, в частности, изображен на гравюре из книги Саломона Де Коса, находившейся в библиотеке Петра[28]. (Из этой же книги скопированы, кстати, и два фонтана в виде триумфальных арок, одна из которых украшена пирамидами[29].)

Но, помимо прямых заимствований, записка о Стрельне свидетельствует о том, что Петр искал способ сделать стрельнинский парк «говорящим», населить его мифологическими персонажами, наделить смыслом, символически воплотить в нем программу новой России с ее реками и морями, которые должны были стать руслами коммерции и залогом изобилия. Именно тому, как заставить сад заговорить, как сделать его средством пропаганды, Петр мог научиться в Версале. Этот дух архитектурной риторики, особенно характерный для итальянских и французских садовых программ XVI–XVII века и ставший в начале XVIII века уже отчасти архаикой, совершенно противоречил духу современного демифологизированного леблоновского проекта. Нам кажется, что именно этого символического напряжения в архитектуре мог искать Петр в 1718 году, обращаясь «за спиной» Леблона, с невероятной интенсивностью продолжавшего работать в Стрельне, к римскому архитектору Себастьяно Чиприани, которому были переданы какие-то планы Стрельны: «И такия чертежи мерами положения места поправлены и даны архитектору который учинил рисунок».

Себастьяно Чиприани[30] родился в Сиене, учился затем в Риме у Контини и испытал влияние Карло Фонтана, у которого, кстати, учился и Микетти и который пере-

тою, конюшнями, махинами вод & на ровном месте и на малой горе при Балтийском море.
Вид в проспекту сада и полаты.
Планта геометрическая палаты.
Вышина геометрическая помянутой полаты.
Вышина в проспекте помянутой полаты.

(л. 812) Разделение сада учреждено регολярно на разныя места квадратныя со многими определениями ниских алеев между которыми мошно садить всякия дерева ниския карозаты с фигурами помаранцовых, лимоновых и иных дерев и кустов высоких и с проспектами сада королевскаго которой имеет быть от его царского величества при балтийском море, часть на ровном месте, а часть по горе малой; но понеже там суть три болшия каналы в которыя из реки происходят воды в том месте разливаютца нерегулярно и от толе текут прямо в море и протчая.

И такия чертежи мерами положения места поправлены и даны архитектору который учинил рисунок что для лутчаго показания изясняется сицевым образом.

Вначале надлежит быть саду при морском берегу где для удержания вышней земли и для крепости против морских волн стена имеет быть проведена с болварками на искарпе с цоколом или уступом каменным для гуляния при море, когда бывает тихо, на котором цоколе по ступеням (л. 812 об.) из саду выходят а по углам семицыркулярным над тремя каналы гарет или караулня для времяни подозрителнаго и протчая, равное место сада в ширине не назначено, понеже еще мера по ложению места не определена, но ежели имеет распространитца, то всегда учинить мошно, таки разделением и порядком которыя уже означены.

Малая гора на острову учреждена при море и украшена на двух ровных местах для гуляньа с двемя лесницами и четыре фонтанами в первом ровном месте. А в середине вышняго ровнаго места имеет быть капище посреди котораго стоит Марс около чево фонтаны.

Около горы назначены четыре грота внизу тех сквозь скважни кореспондующия в море как фонтаны, которыя игранием вод между каменми разливаютца в канал. Напереди в лице двух гротов имеют быть поставлены четыре фигуры которыя значат четыре моря

дал архитектурные открытия Бернини в наследство римским архитекторам начала XVIII века. Самостоятельно Чиприани начал работать с середины 1680-х годов. В 1697 году он был избран почетным академиком Академии святого Луки в Риме и в 1699–1703 годах читал там курсы, однако его имени нет среди членов жюри, судивших конкурсы. Сам он проектировал катафалки и погребальные декорации, капеллы и церковные алтари, монастырскую библиотеку. С его участием было построено несколько римских дворцов[31]. Однако в начале XVIII века в Риме не велось больших строительных работ и Чиприани вынужден был работать для провинции. В 1702 году он даже отправился в Вену — на смену умершему иезуитскому архитектору Андреа Поццо. В 1717 году Чиприани безуспешно участвовал в одном из самых значительных конкурсов того времени — на проект лестницы для пьяцца ди Спанья. В этом конкурсе, объявленном папой Клементом XI, приняли участие многие ведущие архитекторы того времени, такие, как Спекки, Жюварра, Валери и де Санктис. Тогда же, в 1716–1717 годах, Чиприани создал одно из самых значительных своих произведений — виллу кардинала Джованни Баттиста Патрици неподалеку от Порта Пия, разрушенную в начале XX века[32].

Вне всякого сомнения контакты с Чиприани были установлены при посредничестве Юрия Ивановича Кологривова[33]. Знатного происхождения, выросший при царском дворе, Кологривов был в 1711 году отправлен в Голландию для обучения. Из Голландии он переехал в Италию и до 1715 года изучал там архитектуру, по всей видимости, под руководством Чиприани. В 1715 году он присоединился в Амстердаме к свите Петра I, выполнил для него ряд поручений, связанных с приобретением книг и произведений искусства, и был отправлен царем снова в Италию уже в качестве художественного агента. По дороге в Рим Кологривов задержался в Венеции, где встретился с русскими агентами Петром Беклемишевым и Саввой Рагузинским, находившимися здесь с 1716 года. Вместе они вели переговоры с архитектором Микеле Доменико Магни, которого предлагали принять на русскую службу[34]. С января 1718 года Кологривов находился в Риме и занимался здесь устройством молодых русских пенсионеров Еропкина, Исакова, Усова и Колычева, обучавшихся архитектуре у римских архитекторов, в том числе и у того же Чиприани. В апреле 1718 года именно Кологривов нанял на русскую службу Николу Микетти[35]. Таким образом, в 1718 году, которым датируется проект Чиприани, Кологривов был активно занят выполнением петровских художественных миссий и вел с царем переписку. Среди поручений царя многие касались закупки мрамора, раковин для гротов[36], а также античной и современной скульптуры, которые в частности предназначалась для украшения петербургских садов[37]. С не меньшей интенсивностью начиная с 1716 года в Венеции закупали скульптуру для Петра Беклемишев и Рагузинский. Интересно, что Рагузинский заказывал статуи венецианским мастерам целыми иконографическими циклами[38].

Самому Петру в Италии побывать не удалось. Как известно, поездке царя в Венецию и в Рим помешало заставшее его в Вене в июне 1698 года сообщение о стрелецком бунте. Однако римская модель урбанизма, в частности знаменитый трезубец, а также символика Рима как святого города и как города святого Петра постоянно присутствовала в раннем петербургском контексте. Значительную часть архитектурной библиотеки Петра, а также людей из его ближайшего окружения, составляли, помимо многочисленных изданий Витрувия, Виньолы, Палладио и Скамоцци, гравированные увражи с изображением достопримечательностей древнего и нового Рима, среди которых были издания Бартоломео Марлиани[39] Пьетро-Санти Бартоли[40], Доменико и Карло Фонтана[41], Александро Донато[42], Джованни-Баттиста Фалда[43], Джованни Джакомо и Доменико Росси[44], Пьетро Феррерио[45]. Два римских альбома из коллекции Петра представляют особенный интерес. Речь идет об увраже

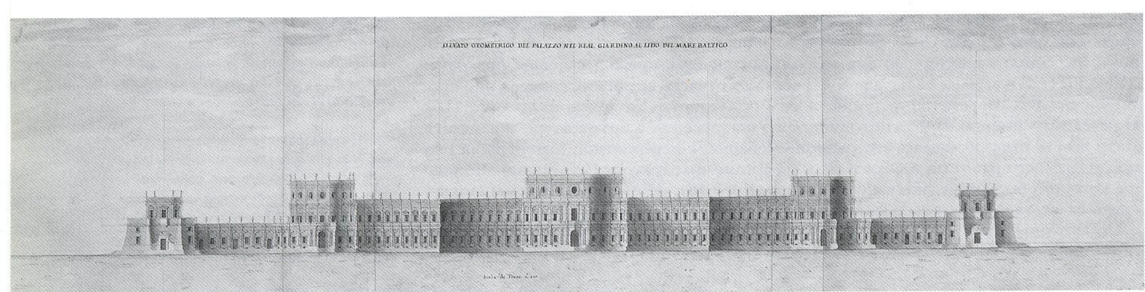
росийская а на других побочных гротах четыре статуи началныя реки европские; прошед помянутую гору (л. 813) имеет быть четыре моста на канале которыя могут быть подъемны.

Разделения сада учреждено регулярно на разныя места квадратныя со многими определениями ниских алеев между которыми мошно садить всякия деревы ниския карозаты с фигурами померанцовых и лимоновых фруктов и по местам разныя какия нибудь деревцы нагнуты для стены, и габинеты из дерев розных, и близ аранджареи могут быть цветники, а другия места разделения, которыя называются партер и боленгреден.
Помянутый сад украшается розными фонтанами с играми вод, но понеже чертеж имеет малую пропорцию, то для лучшаго изъяснения показуем сицевым образом.

В первом порядке по аранджареим.
1. Фигура нептунова Бога морскаго.
2. Биение воды с украшенною фонтаною.
3. Биение воды подобное.
4. Плутон с Прозерпиною Боги адские.

Во втором порядке.
5. Биение воды.(л. 813 об.)
6. Падение Гигантов с (новишем).
7. Гора Парнассова с Аполлом и музами.
8. Биение воды с украшенною фонтаною.

В третьем порядке.
9. Три парки которыя значат жизнь человеческую.
10. Геркулес с Антеем.
11. Аполло который одирает Марсия.
12. Помона (снела) вертунова Богиня садов и огородов.



4.

с текстом Пьетро Беллори и гравюрами Джованни Джакомо Рубенса, посвященном триумфальным аркам древнего Рима, и о сборнике гравюр Пьетро Санкти Бартоли, посвященном римским древностям[46]. Оба эти увража были подготовлены к русскому изданию[47]. Таким образом римская античность должна была заговорить по-русски. Интересен выбор увражей, посвященных, в первом случае, иконографии триумфов, а во втором — иконографии римской мифологии. Перевод этих увражей на русский язык преследовал таким образом одновременно несколько целей: знакомил с формами и иконографией античного искусства, а также с древней римской историей и мифологией.

Проект дворца и сада, представленный царю Себастьяно Чиприани, гораздо лучше отвечал как духу петровской записки о Стрельне, так и в целом его «иконографическим» увлечениям. В противоположность проекту Леблона проект Чиприани был предельно «мифологичен», населен скульптурой, открыт всякого рода риторике, основанной на классических топосах. В своих архитектурных и скульптурных формах он как бы связывал современность с античностью, создавал на «пустой» петербургской почве иллюзию несуществующей древности.

Дворец на проекте Чиприани имеет вид римского палаццо с богатой ордерной разработкой стен и плоскими крышами. Но есть в нем и нечто от замка. Он свободно и сложно развернут в пространстве: центральная овальная часть соединена галереями с двумя шестиугольными, двумя круглыми и двумя восьмигранными павильонами, с внутренними дворами, украшенными фонтанами. Такая сложная пространственная композиция с включением круглых и овальных объемов напоминает проекты, которые представляли итальянские архитекторы на конкурс Клементино римской Академии Святого Луки[48]. В особенности она напоминает проекты, поданные на конкурс 1707 года, в программе которого был «дворец для принца посреди моря» (un palazzo per un principe nel mezzo del mare)[49]. В целом проект Чиприани, который архитектор отправлял в страну, о которой имел, вероятно, помимо сведений о топографии Стрельны, мало представления, имеет именно такой академический «идеальный» характер. Как для многих конкурсных проектов того времени, прототипом для сочетания сложных криволинейных пространств были для Чиприани планы римских терм. Но есть в нем и элементы, которые напоминают композицию виллы кардинала Патрици, в частности, многообразные, сложной формы лестницы и террасы, которые встречаются также в проекте архитектора для лестницы на площади Испании.

В описании внутренней планировки своего дворца Чиприани, в отличие от Леблона, дает мало информации о назначении помещений. При этом в приложенной к планам записке архитектор специально оговаривает, каким образом освещаются помещения, а также указывает места, с которых открываются особенно красивые виды. В остальном речь идет о круглых и овальных «салах» и «апартаментах», а также о соединяющих их разнообразно расположенных лестницах. Внутренняя планировка дворца в значительной мере оставлена архитектором на усмотрение и вкус тех, кто будет в нем жить. Наличие многочисленных лестниц и проходов (то есть все тех же «разделений», degagements) дает обитателям дворца возможность устраивать интерьеры на свой манер. Таким образом, проект Чиприани оказывается гораздо менее нормативным, чем проект Леблона, в котором мельчайшие детали планировки навязывают заказчику специфический — французский и современный — образ жизни.

Как и в проекте Леблона, во дворце Чиприани должны были быть помещения для развлечений. В двух симметричных башнях архитектор расположил: в одной — театр с машинами и перспективными декорациями и в другой — залы для различных игр. Однако в отличие от Леблона, который в этом отношении пользовался, конечно, версальской моделью, Чиприани не запланировал во дворце церкви. Все подсобные помещения — кухни, кладовые и комнаты для прислуги — вынесены из дворца. Конюшни помещены в полуциркульные галереи, окружающие большой двор вокруг дворца, за которыми располагаются дворы с фонтанами.

Со стороны верхнего парка двор вокруг дворца замыкается на проекте Чиприани галереей с воротами в центре, от которых отходит центральная аллея с расположенным на ней фонтаном. С двух сторон от фонтана — водоподъемные машины, снабжающие систему фонтанов в нижнем парке, окруженные подсобными помещениями для садовников.

Со стороны нижнего сада терраса, на которой расположен дворец, замыкается оранжереей «для охранения сосудов аранджерийских и фруктов и протчих». В центре ее большой ковш, переходящий в канал, обработан, наподобие римского амфитеатра, ордером, на балюстраде которого установлены статуи четырех частей света. Пирамидальный фонтан, помещенный в центре, увенчан статуей Атласа с глобусом на плечах. Со стороны залива нижний сад огражден стенами, имеющими вид крепостных, — как для удержания воды, так и для охраны всей территории. Недаром у открытых мест, где из сада в море спускаются каналы, Чиприани запланировал

В четвертом порядке.
13. Биение воды с фонтанами.
14. Фонтана с гулиею или столпом.
15. Фонтана столпом или гулиею.
16. Биение воды с фонтаною.

В пятом порядке.
17. Время которое похищает красоту.
18. Фонтана из дикаго ноздреватого камня в гроте.
19. Фонтана тому же подобная.
20. Время которое открывает правду.

(л. 814) В шестом порядке.
21. Фонтана з биением воды.
22. Аполло с Дафниею.
23. Геркулес убивает Какуса.
24. Фонтана з биением воды.
В седьмом порядке.
25. три (Млати).
26. Гуля или столп с фонтаною.
27. Другая гуля подобная.
28. Суд Парида.
Над большим биением воды среди аранджареи.
Атлас с глобусом на плечах.
Фигуры четырех частей света разделены над фабрикою аранджерии.
Фабрика аранджерии учинена в начале помянутого сада семицыркулярная напротив горы разделена в три ряда столпами для охранения сосудов аранджерийских и фруктов и протчих.

(л. 814 об) Дом для садовников и ево работников имеет быть на месте не велми явном толко б им спокойно.

Из помянутого саду имеет быть возход на место равное вышнему к великому двору полаты чрез четыре прохода с лестницами; сиречь два к стороне аранджерии, а другия два при возвращении вышней дорошки как изображено в нумере 29м.

Помянутой великой двор окружен около стеною с проходом пяти ворот болших внешних и двух внутренних, которой имеет быть около полаты овальным образом и другия два двора с фонтанами для конюшен и сараев.

Фабрика полаты королевскаго саду учинена к морю и нарисована разными фигурами сиречь на (полдень) овалным образом, по сторонам во образ шестиуголный, в ближней стороне круглым образом, а в конце осмоуголным образом на острову имея во всяком лице вид поля и так от моря как от саду изрядное.

(л. 815) Ради памяти;
Царскому величеству донести чтоб указал зделать дом где ему угодно при море

караульни. Вместе с тем стены имеют специальные спуски для прогулок вдоль моря в хорошую погоду.

В центре нижнего сада, на острове, расположенном на скрещении двух каналов, там, где Леблон разместил свой павильон «Замок Воды», Чиприани поместил на возвышении круглый храм Марса со статуей бога и с фонтанами. Четыре других фонтана расположены на острове вокруг горы с храмом. Основание острова прорезано четырьмя гротами, оформленными «диким» камнем. У двух «лицевых», то есть обращенных в морю и к дворцу, гротов установлены статуи четырех русских морей (по две у каждого), а у двух «побочных» гротов — статуи четырех основных европейских рек. В сочетании с храмом Марса, а также со статуями Атласа и четырех частей света, расположенными на той же оси, эти скульптуры давали довольно очевидную иконографию, которая была близка к программе, выраженной в записке Петра. Речь здесь шла, конечно, о том, что благодаря военным победам Россия включалась в мировое пространство. Интересно вспомнить в этой связи, что в коллекции петровской Кунсткамеры была серебряная копия бернинлевского Фонтана рек на площади Навона, с близкой «мировой» иконографией[50].

Весь нижний сад на проекте Чиприани разбит на квадратные участки, разделенные каналами и аллеями, обсаженными низкими деревьями и кустами. В отличие от леблоновского «боскетного» сада, раскрывающегося постепенно и готовящего гуляющему разнообразные сюрпризы, сад Чиприани весь открыт и виден как на ладони с горы, на которой расположен дворец. Леблон в своих теоретических сочинениях выступал против таких садов, говоря, что если сад весь виден издали, то в нем не хочется и гулять. Это как бы не сад, а картина. Однако в таком саду, видном целиком, удобно располагать скульптуры, которые включаются в единый нарративный ансамбль. В саду Чиприани, действительно, почти на каждом квадратном участке находится фонтан со скульптурой. Всего фонтанов 28. Они расположены по четыре в семь рядов. Половина, то есть 14 из 28 фонтанов, украшены мифологическими персонажами. Из записки Чиприани мы узнаем об их содержании. Начиная от дворца, в первом ярусе располагались фонтаны Нептуна и Плутона с Прозерпиной, во втором — Падение гигантов и Парнас с Аполлоном, в третьем — три Парки, Геркулес с Антеем, Аполлон и Марсий и Помона, в пятом — Время, похищающее Красоту, и Время, открывающее Правду, в шестом — Аполлон с Дафной и Геркулес, убивающий Какуса, в седьмом — три Грации и суд Париса. Почти все фонтаны с фигурами имеют мифологический характер, часть из них представляет античных богов, другие связаны с Овидиевыми превращениями, о которых писал и Петр в своей записке. Мы знаем, что в библиотеке Петра имелось несколько изданий «Метаморфоз» на латинском, французском и немецком языках[51]. В 1722 году вышел русский перевод Овидия, сделанный с немецкого издания Иоганна Ульриха Крауса[52]. Однако известно, что какой-то перевод «Метаморфоз» с немецкого был заказан некоему Бранту еще в 1712 году[53]. Так что сюжеты из «фабул овидиушовых» были Петру хорошо знакомы. Только два из всех фигурных фонтанов украшены аллегориями. Эти два тесно связанные между собой сюжета представляют старика Время в двух своих основных функциях, позитивной и негативной, то есть открывающим Истину и похищающим Красоту[54]. Интересно, что в 1716 году Савва Рагузинский отправил Петру из Венеции специальную «Роспись, каковы статуи употребляют в наилутчых садах царскых, кралевскых и протчых господ велможных»[55]. В этой росписи речь шла о том, что сады в Италии принято украшать четырьмя манерами: «манерой египетской», включающей статуи античных богов, «римской», включающей главным образом сюжеты из «Метаморфоз» Овидия, «европской», включающей аллегории, а также бюстами римских цезарей. Таким образом, проект Чиприани «ложился» на уже подготовленную почву и соответствовал тому, что Петр мог знать о «приличном» королевскому саду украшении.

Интереснейшей частью проекта Чиприани является запланированный им античный павильон или, как он пишет, такой дом, чтоб «был снаружи весь старинною архитектурою» и чтоб «весь казался за несколько сот лет строен, и нечто бы уже обвалилося». Сам Чиприани не указывает точного места в саду, где должен располагаться этот павильон, и не дает его проекта. Он предлагает сделать его какому-нибудь архитектору, но пишет при этом, что «ежели никто из архитекторов не возметца его так притворно зделать я его могу так зделать». Чтобы придать новой постройке старинный вид, Чиприани советует посадить на крыше и по стенам деревья и травы, которые словно прорастают сквозь древние камни, как прорастают они сквозь настоящие античные руины в Риме. Природа как бы берет при этом верх над творением человеческих рук, являясь одновременно поэтической парафразой свободы и времени. По подобию римских руин Чиприани предлагает строить античный павильон из кирпича, который, для придания ему патины, он советует «замарать» специальным раствором, для которого у него есть свой рецепт. Внутренность павильона должна, по проекту Чиприани, полностью имитировать древнеримский дом

или где инде и чтоб оной дом был снаружи весь старинною архитектурою и притворил так чтоб весь казался за несколько сот лет строен, и нечто бы уже обвалилося, и ежели никто из архитекторов не возметца его так притворно зделать я его могу так зделать.

NB Зделать так архитектуру старинную и наверху и негде по стенам посадить деревья и трав и замарать кирпичь составом которой у меня зделан чтоб кирпич казался старинной и протчия вымыслы.
Внутри того дому убрать все постаринному римскому столы и стулья потолки росписать старинным писмом.
Статуи и бусты бассы релиевы старинныя которыя я купил (л. 815 об) в Риме поставить в том же доме особливо зделать галерию таким образом:
(набросок галереи)
A. галерия
B. кабинеты в которых старинныя вещи
C. малинкия кабинеты убраны миниатурою ради сидения
NB оне выше галерии немного как и те кабинеты
D. лесницы в кабинеты B.
Знаки :II: значат места статуй и поставить тут статуи лутчие, поставить старика одного Диоклетиана и Аполло что чинят в Риме. Знаки :C:) нишки в них поставить 4 статуи старинных Лукрецию, и пару ей еще две в Риме купить велеть которыя я приметил.

Над окошками тремя поставить 3 басса релиевы круглыя а над порталам поставить 2 басса релиевы (л. 816) болшия, или еще так чтоб кабинет один из назначенных B убрать весь басы релиевы которыя ни есть а в галерии зделать 12 окошек и поставить 12 цесарей надо всяким по одному.

Греческой работы которыя в Риме чинят в огороде зделать 2 статуи и фонтаны под ними против пословицы (Баюки) в: Сса: м:

Боги лесныя
4 фавна и к ним купить Мартиаса (идеонанта) которыя есть у меня на примете зделать (сол) у которой в воде бы был кругом открыт чтоб возле стен деревья посадить и им воздух и дождь был. И статуи тут поставить.

О новых статуях.
8 бустов арапы 4 термна болшия (и скотонелля) 2 термина алебастро-

включая мебель, столы и стулья, а также роспись потолков. Особую роль играет в павильоне античная скульптура: статуи, бюсты и барельефы. Обилие и разнообразие скульптуры превращает павильон Чиприани в своеобразный музей. В тексте своей записки архитектор дает набросок плана этой галереи с кабинетами для скульптуры и других «старинных вещей» и буквами обозначает на нем расположение статуй, которые, как он пишет, он сам уже купил или еще только приметил и велел купить для Петра в Риме. Он предлагает ставить круглые статуи в центре галереи или в нишах, а над окнами и дверьми устанавливать барельефы или же барельефами покрыть сплошь стены одного из кабинетов, а в галерее над 12 окнами поставить статуи 12 цезарей. Эти статуи соответствовали четвертой манере украшать сады из росписи Рагузинского.

В заключение своей записки Чиприани пишет, какие античные и современные статуи следует поставить и в саду, и во дворце. При этом архитектор расставляет скульптуры «по смыслу». Так, сад населяют лесные боги – фавны и Марсий. А во дворце, в зале для аудиенций, где принимают «барбарских» и турецких послов, должны стоять статуи современной работы, изображающие арапов, а также «термины» – все с черными головами. Интересно, что Чиприани настойчиво подчеркивает уместность терминов именно в зале аудиенций, объясняя их значение следующим образом: «У римлян назывался бог термин которого делывали без рук и станавливали на границах, также и партикулярныя станавливали на межах своих земель, и значило что как дале не протягать а ежели кто протянет дать смерть, и так дале ежели кто преступит закон смертию казнити». Таким образом, в зале для приема послов термины должны были напоминать о неприкосновенности российских границ.

План Чиприани для дворца в Стрельне никогда не был утвержден Петром. Умерший в 1719 году Леблон был заменен Микетти, который и выработал окончательный проект стрельнинского дворца, начатого возводиться с 1720 года. Однако вскоре Петр потерял интерес к Стрельне. 1 августа 1721 года Берхгольц записал в своем дневнике: «Царь, как я слышал, даже сожалеет, что начал строить Стрелину-мызу, которая для того только и была задумана им, чтобы иметь где-нибудь много фонтанов и гротов»[56]. Это свидетельство для нас очень ценно. В 1722 году Петр подарил еще недостроенный дворец дочери Елизавете, которая в нем никогда не жила. А летом 1723 года Никола Микетти уехал в Рим для закупки новой партии мраморных статуй и никогда больше в Петербург не вернулся. В дальнейшем стрельнинский дворец неоднократно горел, частично реставрировался, а к концу XVIII века пришел в запустение. Энергия же царя сосредоточилась с начала 1720-х годов на Петергофе, в котором он воплотил неудавшийся в Стрельне проект и создал парк, перенасыщенный «говорящей» скульптурой, а также разнообразными цитатами из итальянской и французской садовой иконографии XVI–XVII веков. Страсть к украшенным скульптурой фонтанам и гротам, питавшаяся как версальскими впечатлениями царя, так и римскими гравюрами из его библиотеки, а также, несомненно, и проектом Чиприани, реализовалась в Нижнем саду в Петергофе, отчасти стараниями Микетти[57].

Реальная история русского проекта Чиприани на этом завершается. Однако у этой истории есть, если можно так выразиться, символическое продолжение. В июле 1772 года Екатерина II при посредничестве Фальконе подписалась на десять экземпляров книги Дандре-Бардона «Костюм древних народов»[58]. Эта богато иллюстрированная гравюрами книга, посвященная не столько одежде, сколько обычаям и обрядам античности и предназначенная главным образом для исторических живописцев, произвела на императрицу такое впечатление, что она стала мечтать о постройке в Царском Селе «античного дома». Вот как она писала об этом Фальконе: «Господин Фальконе, ваши тетрадки Античного костюма внушили мне идею попросить Вас написать Кошену или кому-нибудь еще из Ваших знакомых, кто был бы способен сделать то, о чем я Вам сейчас расскажу. Я хотела бы получить рисунок античного дома, спланированного внутри по-античному, с комнатами, украшенными так же, в соответствии с их назначением, и с мебелью, нарисованной по обычаю, дом не слишком большой и не слишком маленький, фасад, разрез и так далее... Я могу построить такую греко-римскую рапсодию в моем саду в Царском Селе, только бы она не была слишком большой. Мне безумно нравится в особенности столовая и кровати вокруг стола. Я все это хочу и прошу Вас помочь мне удовлетворить эту фантазию, которую я конечно оплачу»[59]. Как хорошо известно, в ответ на эту просьбу Клериссо и де Вайи пришлют Екатерине свои «античные» проекты, ни один из которых не будет воплощен. «Античный дом» Екатерины будет в конце концов реализован в Царском Селе Камероном, одним из самых пламенных приверженцев римского возрождения античности во второй половине XVIII века.

Вряд ли кто-нибудь из участников этой истории знал о существовании русского проекта Чиприани. Однако в словах Екатерины и в фантазиях вдохновленных Римом архитекторов словно продолжала жить память о задуманном некогда в Стрельне доме старинной архитектуры, первом «античном» проекте на петербургской почве.

выя головы у всех черныя поставить их всех в сале аудиенции послов барбарских турецких и протчих.
(л. 816 об.)

NB В старину послы были отменны лесницею ныне отменить аудиенции камерою и сей убор пристоен после (барбастов).
Что же и термены тут поставить то нехудо.
У римлян назывался бог термин которого делывали без рук и станавливали на границах, также и партикулярныя станавливали на межах своих земель, и значило что как дале не протягать а ежели кто протянет дать смерть, и так дале ежели кто преступит закон смертию казнити.

Себастьяно Чиприани (ок. 1660 – ок. 1740) Проект дворца и парка Петра Великого в Стрельне (Дворец с садом на берегу Балтийского моря). *1718*
Бумага, тушь, отмывка акварелью
Государственный Эрмитаж

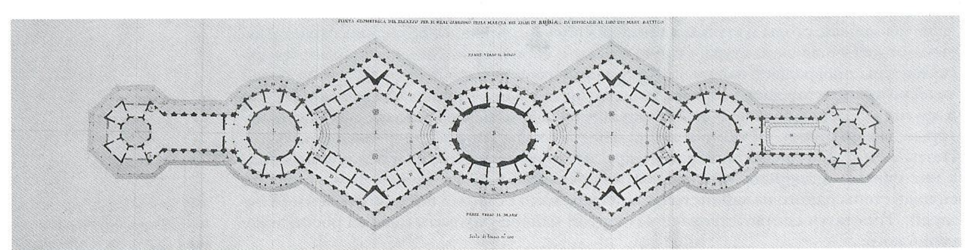
1. ***«Генеральный план королевскому саду с горою на острове, каналами, фонтанами, разделениями, оранджериями, дворцом, конюшнями, водными машинами на ровном месте и на малой горе при Балтийском море»***

2. ***Перспективный вид сада и дворца***

3. ***Дворец. Перспектива с угла***

4. ***Дворец. Перспектива фасада***

5. ***План дворца***



5.

Примечания

[1] Хочу выразить глубочайшую признательность коллегам, историкам, искусствоведам, хранителям музеев, библиотек и архивов Санкт-Петербурга и Москвы, и в первую очередь Коршуновой М.Ф., Искюлю С.Н., Лепехину М.П., Боленко К. за их помощь в моей работе над этой темой.

[2] Эрмитаж, инв. № 2696-2700.

[3] ОРБАН F 266/1–8. Мурзанова М.Н., Покровская В.Ф., Боброва Е.И. Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки Академии наук. Карты, планы, чертежи, рисунки и гравюры Собрания Петра I, М.–Л., 1961, с. 30, 108, № 111.

[4] Памятник русской культуры первой четверти XVIII века. Каталог, Л., 1966, № 264–268.

[5] Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века. Собрание Эрмитажа. Научный каталог, Л., 1981. № 260–264, с. 149–150; автор статей о рисунках Чиприани Петрова Т.А. Воспроизведен только один лист № 2697.

[6] Успенский А.И. Новые документы к истории петергофских дворцов и фонтанов в XVIII веке // Художественные сокровища России, 1902. Т. 2, с. 158–207.

[7] Дубяго Т.Б. Русские регулярные сады и парки, Л., 1963, с. 122.

[8] Надписи на рисунках следующие: № 2696 – генеральный план – Pianta generale geometrica del Real Giardino e Palazzo da edificarsi al lido del Mare Baltico per la Maesta del ZHAR di Russia; № 2697 – перспективный план сада и дворца – Veduta in prospettiva del real Giardino e pallazzo da construirsi al lido del Mare Baltico; № 2698 – план дворца – Pianta geometrica del palazzo per il Real giardino della Maesta del zhar di Russia da edificarsi al lido del mare Baltico; № 2699 – фасад дворца – Elevato geometrico del palazzo nel Real giardino al lido del mare Baltico; № 2700 – перспектива фасада – Elevato in Prospettiva del palazzo nel real giardino al lido del mare Baltico.

[9] См. также: C.Pavone, Rassegna degli Archivi di Stato, XXV, 1965, p. 173, n°8; H.Hager, Sebastiano Cipriani // Dizionario biografico degli Italiani, t. 25, p. 764 (в этой статье записка и проект для Петра ошибочно датируются 1717 годом.).

[10] О Микетти см: J.A.Pinto, Nicola Michetti and Eighteenth century Architecture in Rome and Saint-Petersburg, Dipartment of Fine Arts, Harvard University, Cambridge Massachusetts, 1976; Idem, An early project by Nicola Michetti for the Trevi Fountain // Burlington Magazine, 119, 1977, n° 897, p. 853–857; Idem, An early design by Nicola Michetti: the Sacripante chapel in the Roman Church of St. Ignazio // Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 38, 1979, n° 4, p. 375–381; Idem, Nicolo Michetti and ephimeral design in Eighteenth-century Rome // Memories of the American Accademy in Rome, 35, 1980, p. 289–322; Idem, Nicola Michetti // Encyclopedia of Architects, London, 1982, vol. III; Manuela Zorki, Carlo Fontana e Nicola Michetti: la chiesa del Santissimo Salvatore nel San Michele a Ripa (1710–1728) // Bolletino d'arte, n° 101–102, 1997, juillet–decembre, p. 67–78; E.Lavagnino, Palazzo Colonna e l'architetto romano Nicola Michetti // Capitolium, XVII, 1942; Giovanna Curcio, Casamenti per persone oneste» un intervento di risanamento urbano di Nicola Michetti // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura, Fasc. 13, 1989 (1991), p. 65–80.

[11] Мастерская Никколо Микетти, чертежи к проекту дворца в Стрельне, ОР Эрмитаж, № 8457-8460. Оригиналы этих проектов хранятся в Риме в Accademia di San Luca и в Archivio storico. Жан-Батист Александр Леблон, проекты для Стрельны, Эрмитаж, № 4333-4340.

[12] См., например: Калязина Н.В., Калязин Е.А. Жан Леблон, Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. Санкт-Петербург, Лениздат, 1997, с. 67–11.

[13] Об истории строительства Стрельны см.: Горбатенко С.Б. Русский Версаль: к истории проектирования парадной резиденции в Стрельне; Ансамбль деревянного дворца Петра I в Стрельне: новые материалы // Невский архив. Историко-краеведческий сборник, СПб., 1997, с. 287–304; Париж–Гановер–Петербург. Стрельна в ряду ансамблей европейского барокко» // Краеведческие записки, вып. 8, СПб, 2001, с. 10–27.

[14] Alimaro Dorotheo, Bellona recens armis exercita, PO BAH, F 108.

[15] Имя Годо часто встречается в документах, связанных со строительством Стрельны, однако до сих пор о личности этого садового мастера в России ничего не известно. Не приходился ли он родственником Симеону Годо (Simeon Godeau), работавшему в конце 1690 годов для жены Фридриха I Софии Шарлотты фон Браун-швейг-Люнебург в ее резиденции Шарлоттенбург? (См.: Clemens Alexander Wimmer, Martin Schaefer, «Charlottenburg's French Garden» // Journal of Garden history, vol. 5, 1985, № 4, p. 321–335). Интересно, что вместе с Симеоном Годо в Шарлоттенбурге работал и Андреас Шлютер, заключивший контракт с Брюсом в 1713 году и до своей смерти в 1714 году работавший в Петербурге. См.: G.Peschken, «Andreas Schluter und das Schloss Charlottenburg», Schloss Charlottenburg–Berlin–Preussen. Festschrift fur M.Kuhn, eds. M.Sperlich and H.Borsch-Supan, Munchen-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1975, p. 139–168.

[16] Архив ЛОИИ АН, собрание рукописных книг, № 506, л. 2.

[17] La theorie et la pratique du jardinage ou l'on traite à fond des beaux jardins apellés communement les jardins de propreté.., Paris, Jean Mariette, 1709.

[18] Главы, добавленные к изданию 1710 года знаменитого курса архитектуры Давиле: Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les Figures & les Descriptions de ses plus beaux Batimens, & de ceux de Michel-Ange, des Instructions & des preceptes & plusieurs nouveaux Desseins concernans la Distribution & la Decoration [...] & generalement tout ce qui regarde l'art de Bastir, par le Sieur C.A.D'Aviler architecte, Paris, chez Nicolas Langlois, vol. 1, 1710. О французском периоде творчества Леблона см.: Boris Lossky, L'architecte Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond et son œuvre en France (1679–1719), Thèse soutenue à l'Ecole du Louvre, 1934, manuscrit.

[19] Архив ЛОИИ АН, собрание рукописных книг, № 506, л. 1. «Чертеж перваго итажи что повыше нижняго итажу», Эрмитаж, инв № 4336.

[20] Сад и дворец в Стрельне. Генеральный план. Эрмитаж, инв. № 4334.

[21] Архив ЛОИИ АН, собрание рукописных книг, № 506, л. 2–2об.

[22] Павильон «Водяной замок» в Стрельне. Разрез, фасад, план. Эрмитаж № 4339.

[23] РГАДА, ф. 9, отд. 1, ех 57, л. 62.

[24] РГАДА, ф. 9, отд. 1, ех 57, л. 62 об.

[25] Петербург в 1720 году: Записки поляка-очевидца // Русская старина, июнь 1879, с. 287.

[26] РГАДА, ф. 9, отд. 1, ех 57, л. 509–509 об. Предположение о том, что текст был продиктован самим Петром, было высказано Архиповым и Раскиным, и затем Горбатенко. Архипов Н.И., Раскин А.Г. Петродворец. Л.–М., 1961, с. 12–13, 167–168; Горбатенко С.Б. Два петровских ансамбля Стрельны, Указ. соч., с. 289–304.

[27] Кирюшина Л.Н. Дворцово-парковый ансамбль в Стрельне архитектора Ж.-Б.А.Леблона // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1991, с. 96–98; Калязина Н.В. Проект дворца в Стрельне архитектора Ж.-Б.-А.Леблона // Сообщения Государственного Эрмитажа, 1972, № 34; Калязина Н.В. Архитектор Леблон в России //От Средневековья к Новому Времени. М., 1984.

[28] Salomon de Caus, Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes. Livre second ou sont desseigneés plusieurs grotes et fontaines propres pour l'ornement des palais, maisons de plaisances et jardins, Francfort, Jean Norton, 1615. ОР БАН, П I Ин. 422.

[29] Там же, рис. 4, 19. Эти рисунки, подписанные Mislik fecit, хранятся в Государственном Эрмитаже. См.: Архитектурная графика России, указ. соч., с. 86–87, № 123, 124.

[30] См. наиболее полную биографию Чиприани: H.Hager, Sebastiano Cipriani // Dizionario biografico degli Italiani, t. 25, p. 762–766.

[31] Alessandra Anselmi, Sebastiano Cipriani, la capella Altieri e I pregi dell'architettura oda di Giambattista Vaccondio // Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del'700, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Bonsigniori, 1993, p. 203–225 ; Enzo Bentivolio, Palazzo Marucelli a Roma: architettura di Sebastiano Cipriani // Architettura da Clemente XI a Benedetto XIV: pluralita di tendenze, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Multigrafica, 1989, p. 15–32 ; Marco Spesso, «Restauri» di Sebastiano Cipriani nel feudo baronale del Circeo (1720–1727) // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, 1999, p. 53–82.

[32] Maria Barara Guerrieri Borsoi, «Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia», Carlo Marchionni, architettura, decorazione e scenografia contemporanea, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Multigrafica, 1988, p. 173–208.

[33] Каминская А.Г. Юрий Иванович Кологривов – деятель русской художественной культуры первой половины XVIII века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Л., 1982; Андросов С.О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого, СПб., 1999, глава 4 «Ю.И.Кологривов и его покупки», с. 81–91.

[34] В память об этих ничем не завершившихся переговорах в архитектурной коллекции Петра остались присланные этим архитектором проекты. См.: Michiele Domenico Magni, architetto in Venezia, Descrizione delli disegni, fatti della gran piazza reale consistenti nella pianta et alzati corrispondenti, ОР БАН Q N° 197; Idem, Descrizione di quello contengono li tre disegni della Grotta, cioe pianta, alzata del prospetto principale ed alzata del taglio o spaccato nel mezzo dall'opera con tutte le sue parti et ornamenti, comodi e guiocchi di acque, ОР БАН, Q № 90; Idem, Inventione e delinatione di due gran fontane, ОР БАН, Q № 198. Последний текст датирован 18 декабря 1717 года. Ему же по всей вероятности можно приписать и целый небольшой трактат по архитектуре из архитектурной коллекции Петра (ОР БАН, Шестой альбом архитектурных проектов Петра I, F 266/6, с. 135–146об). В настоящее время мы готовим публикацию этих документов.

[35] Грабарь И.Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках // История русского искусства. Т. 3, М., б.г., переиздана Л., 1994, с. 93.

[36] «Рассуждение каким образом можно получить из Италии мрамор и протчия камни ко украшению церкви Петербургской и домов чрез отпуск воску и смолы» (без даты и подписи). РГАДА, ф. 9, отд. П, кн. 93, л. 175–176. Цит. по: Шаркова И.С. Россия и Италия. Торговые отношения. Л., 1981, с. 116. О закупках мрамора и раковин в 1716–1717 годах см.: там же, с. 148–151.

[37] Андросов С.О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. Указ. соч., гл. 4; Шаркова И.С. Указ. соч., с. 153–160.

[38] Там же, гл. 2.

[39] Bartolomeo Marliani, Urbis Romae topographia.., Romae, 1544.

[40] Pietro-Santi Bartoli, Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani et etruschi trovati in Roma.., Roma, 1697 Idem, Raccolta di varie antichita e lucerne antichi.., Roma, s.a.; Colonna Trajana scolpita con l'historia della guerra dacica ec. Disegnata da Pietro Santi Bartoli, con l'espositione d'Alfonso Giaccone.., accresciuta da G.-P.Bellori, Roma, s.a.

[41] Carlo Fontana, Il tempio Vaticano e sua origine con gl'edificii piu cospicui antichi e moderni.., Roma, 1694; Domenico Fontana, Della transportazione dell'obelisco vaticano.., Roma, 1590.

[42] Alexandro Donato, Roma vetus ac recens.., Roma, 1639.

[43] Giovanni-Battista Falda, Le fontane di Roma.., Roma, s.a.; Idem, Li giardini di Roma.., Roma, s.a.; Idem, Nuovi disegni dell'architettura e piante de palazzi di Roma.., Roma, s.a.

[44] Giovanni Giacomo Rossi, Nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna.., Roma, 1665; Domenico Rossi, Studio d'architettura civile, Roma, 1702; Idem, Raccolta di statue antiche e moderne.., Roma, 1704.

[45] Pietro Ferrerio, Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrario pittore et architetto, Roma, s.a.

[46] Оба эти увража, как и большая часть личной библиотеки Петра, хранится в ОР БАН, Veteres arcus augustorum triumphis insigne. Ex Reliquiis quae Romae adhuc Superfunt cum imaginibus triumphalibus restituti antiquis nummis notis quae io: Petri Bellorii, illustrati nunc pimum per io: Iacobum de Rubeis. Aeneis typis vulgati, Romae, 1690 (П 1 Б 109) и Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae romae adhuc extant in Capitolio aedibus portisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Pietro Sancti Bartolo delineata incisa, Roma, s.a. (П 1 Б 110).

[47] На сохранившихся в библиотеке Петра экземплярах все тексты и подписи дословно переведены либо на полях, либо на вклеенных листах. О стилистике переводов дают представление переводы названий этих увражей: «Древния здания цесариния триумфами славныя из оставшихся, которые в Риме еще обретаются, со изображениями триумфалными возобновлены древними медалиями, и знаками Иоанна Петра Беллория, ныне первое чрез Иоанна Иякова Дерубейса медным тиснением изданые; изъяснены суть, в Риме 1690 г.»; «Чюдные римских древностей и ветхия резбы останки резным художеством вырезаны из мраморных эземпларов, которые еще ныне обретаются в Риме в Капитолии в домах и огородах знатных князей по древней красоте от Петра Санкти Бартолди изображены».

[48] I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma, 1974; Hellmutt Hager, L'Accademia di San Luca e i concorsi Clementini di architettura // Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, a cura di Angela Cipriani, Accademia Nazionale di San Luca, 2000, p. 117–124; Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura delle collezioni del Gabineto Nazionale delle Stampe // Il Settecento, a cura di Elisabeth Kieven, Roma, 1988.

[49] Hager H., op. cit., p. 764.

[50] См. каталог Кунсткамеры: Musei Imperialis Petropolitani, Saint-Petersbourg, 1741, pars II, p. 198, 8; Государственный Эрмитаж, инв. № Э-36.

[51] Боброва У.И. Библиотека Петра I. Указатель-справочник. Л., БАН, 1978, с. 141.

[52] Овидиевы фигуры в 226 изображениях, Петербург, 1722. Об этом издании см.: Описание изданий гражданской печати. 1708 – январь 1725, сост. Быкова Т.А. и Гуревич М.М. М.–Л., 1955, № 718.

[53] Там же, с. 397.

[54] О ренессансной аллегории времени см.: Friz Saxl, Veritas Filia Temporis // Philosophy and History. Essays presented to Ernest Cassirer, Oxford, 1936; Erwin Panofsky, «Father Time», Studies in Iconology, Oxford University Press, 1939.

[55] РГАДА, ф. 9, отд. 2, д, 33, л. 437. Опубликована в: Андросов С.О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984.

[56] Дневник Берхгольца, часть 1, с. 136, Цит. Грабарем в указ. соч., с. 98.

[57] См.: Архитектурная графика России. Указ. соч., № 90–102, 109–118.

[58] Письмо Екатерины к Фальконе от 6 июля 1772 года. Correspondance de Falconet avec Catherine II (1767–1778), publ. par Louis Réau, Paris, Honoré Champion, 1921, p. 182. Речь идет о книге: Dandre-Bardon, Costume des anciens peuples, Paris, Jombert, 1772–1774 .

[59] Письмо от 2 сентября 1773 года, Correspondance de Falconet avec Catherine II, p. 216.